



Marges

Revue d'art contemporain

23 | 2016

Globalismes

Traduire comme pratique artistique. Cinq propositions-interfaces Afrique du Sud/monde

Translating as an artistic practice. Five propositions at the interface South Africa/World

Katja Gentric



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1201>

DOI : 10.4000/marges.1201

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 74-85

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Katja Gentric, « Traduire comme pratique artistique. Cinq propositions-interfaces Afrique du Sud/monde », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1201> ; DOI : 10.4000/marges.1201

Traduire comme pratique artistique. Cinq propositions-interfaces en Afrique du Sud

/1 En art contemporain, les artistes travaillent de plus en plus sous forme d'une fiction soutenue qui semble englober la plupart de leurs activités. Dans le monde contemporain, cette façon de fictionnaliser sa vie est liée à l'utilisation des médias sociaux. Voir Katja Gentric, *Willem Boshoff, Monographie d'artiste et Catalogue*, thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2013, p. 756-825 ; Bernard Guelton, *Archifictions, quelques rapports entre les Arts visuels et la Fiction*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

Depuis les premières élections démocratiques en avril 1994 et la promulgation de la nouvelle Constitution par le président Nelson Mandela le 10 décembre 1996, l'Afrique du Sud reconnaît onze langues officielles. Le quotidien du pays reflète la coexistence de multiples langues qui trouvent un écho dans le travail des artistes contemporains. Ce pluralisme des langues transforme la traduction en une nécessité quotidienne.

La traduction est une notion qui porte a priori une connotation positive, fréquemment utilisée sous forme de métaphore bien intentionnée, propice à l'apprentissage et au partage. D'un point de vue purement pragmatique, la traduction permet en effet de communiquer au-delà d'un champ culturel individuel immédiat et est une notion cruciale pour la communication et la transmission des savoirs à l'échelle globale. La situation sud-africaine ajoute à ce scénario de coexistence bienveillante un autre versant : celui d'un passé problématique toujours en mal de réconciliation, de malentendus et de disputes, de l'intraduisible et du refus de traduction. Nous proposons ici d'explorer les deux notions : la traduction positive et son corollaire, la flagrante absence de communication, dans leur potentiel dynamique quant aux pratiques artistiques contemporaines.

Notre enquête s'appuie sur cinq propositions d'artistes travaillant individuellement ou en tant que collectif : Willem Boshoff, Moshekwa Langa, Lerato Shadi, le duo Dorothée Kreutzfeldt/Bettina Malcomess et enfin le collectif « Center for Historical Reenactments », qui compte parmi ses membres fondateurs Donna Kukama, Kemang Wa Lehulere et Gabi Ngcobo. Leurs pratiques sont nourries par la critique de la situation postcoloniale ou post-apartheid et prennent la forme de la fiction personnelle/¹, de la performance ou des actions furtives, l'artiste-enquêteur interrogeant les phénomènes linguistiques liés au contexte social et politique.

La mise en place de la politique linguistique actuelle en Afrique du Sud ne peut faire l'objet d'un récit linéaire. Une succession de rebondissements complexes, d'influences et de contre-courants, motivent les décisions qui l'ont façonnée/². Le choix des langues et la résistance contre certaines mesures ont été à plusieurs reprises à l'origine de confrontations politiques d'une portée décisive.

La rencontre entre les langues locales et celles d'origine européenne s'est faite en un double mouvement. Le premier débute quand les premiers Européens installés au Cap rencontrent les cultures Khoekhoen, Khoi et /Xam. Les confrontations entre ces cultures nomades et les colons ont continué jusqu'à la fin du 19^e siècle, époque à laquelle disparaissent les dernières personnes parlant les langues locales. La deuxième rencontre concerne les langues qu'on appelle « bantou/³ », une variante du groupe linguistique nigéro-congolais/⁴ : sessouto, setswara, seswazi, venda, tsonga, ndebele, xhosa, zoulou. Ces langues font aujourd'hui partie des langues officielles du pays.

La compétition entre empires coloniaux européens se reflète dans les relations entre les langues sur le territoire sud-africain et produit une nouvelle langue, résultat d'un mélange entre créole portugais, néerlandais, français, khoekhoen, allemand et langues malayo-polynésiennes : l'afrikaans. Au niveau politique, la rivalité entre Britanniques et Afrikaner/⁵ débouche sur plusieurs guerres, dont la dernière est remportée par les Britanniques. Les différents états formés dans l'Afrique australe sont réunis sous l'égide de l'Union sud-africaine en 1910, adoptant l'anglais pour langue officielle. Quand, en 1948, le Parti national gagne les élections, sa victoire est vécue comme celle des Afrikaner sur les Anglais. Promulgué en 1953, le *Bantu Education Act*/⁶ prévoit que chaque groupe culturel reçoive une éducation distincte. Le plaidoyer pour l'importance de l'enseignement de la langue maternelle en école élémentaire s'avère en fait une stratégie de discrimination, puisque la loi réserve certaines connaissances à certains groupes raciaux. À partir de 1974, une nouvelle loi impose

^{/2} Rajend Mesthrie (sld), *Language in South Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 11-26. Pour un texte francophone, voir Alain Ricard, *Le Sable de Babel. Traduction et Apartheid*, Paris, CNRS éditions, 2011.

^{/3} L'utilisation de la dénomination « bantou » est problématique en Afrique du Sud à cause de l'usage qui en a été fait sous l'Apartheid. Voir Rajend Mesthrie, *op. cit.*, p. 4-5.

^{/4} En Afrique du Sud, on se réfère à ces langues par leur appellation bantou : Sésotho sa Leboa, Sésotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu.

^{/5} Cette appellation est adoptée par les colons d'expression afrikaans. D'origines multiples, ils entrent en conflit avec le gouvernement colonial britannique au début du 19^e siècle.

^{/6} [<http://www.sahistory.org.za/archive/bantu-education-boycott>] et [<http://www.sahistory.org.za/bantu-education-act-no-47-1953>], consultés le 2 janvier 2016.

/7 Pour une analyse des émeutes de 1976, voir Marion Arnold, « Mind the Gap, Translation in a Fractured African Society », *Third Text*, vol. 27, n° 3, 2013, p. 419-435.

/8 Sinfree Makoni, « African languages as european scripts : the shaping of a communal memory », dans Sarah Nuttall et Carli Coetzee (sld), *Negotiating the Past, the Making of Memory in South Africa*, Cape Town, Oxford University Press, 2000, p. 242-287.

/9 L'Afrique du Sud compte une grande variété de langues créolisées. Certaines ont bénéficié de tentatives de formalisation au point que des dictionnaires et grammaires ont été établis. Voir Rajend Mesthrie, « How non-Indo-European is Fanakolo pidgin ? Selected understudied structures in Bantu-lexified pidgin with Germanic substrates », dans Isabelle Buchstaller (sld), *Pidgins and Creoles Beyond Africa-Europe Encounters*, Amsterdam, John Benjamin's Publishing, 2014, p. 85-100.

/10 Carli Coetzee, *Accented Futures, Language Activism and the Ending of Apartheid*, Johannesburg, Wits University Press, 2013.

l'afrikaans comme langue d'enseignement à partir du collège dans le but de confirmer la nouvelle langue et de restreindre une fois de plus le contenu rendu accessible aux étudiants. Progressivement, la résistance contre le *Bantu Education Act* s'intensifie. Le 16 juin 1976 est organisée une manifestation à Soweto qui se termine par la plus violente répression qu'ait connue l'Apartheid⁷.

Pendant les discussions préparatoires de la nouvelle Constitution, entamées à partir de 1990, la question de la langue dans l'éducation et le statut d'une langue officielle sont examinés avec beaucoup d'attention. Onze langues, plus la langue des signes, sont finalement adoptées comme langues officielles du pays. Au-delà de l'ambition démocratique, cette situation de diversité culturelle qui divise le tissu linguistique sud-africain en onze entités distinctes doit être analysée de façon plus critique.

Des contestations récentes, formulées entre autres par Sinfree Makoni⁸, rappellent qu'une « standardisation » des langues présentes sur le territoire sud-africain au moment de l'arrivée du colonisateur avait été entreprise par les missionnaires. Que tel ou tel dialecte régional soit finalement retenu comme forme pure et donc comme langue officielle résulte pour une grande part d'un fait de hasard. Le choix des langues officielles de la nouvelle Afrique du Sud repose sur une situation artificiellement créée, basée sur une division ethnique elle-même artificiellement établie durant les années d'Apartheid. Le fait de continuer dans cette perspective reviendrait à légitimer rétrospectivement cette vision bien particulière et asymétrique du passé. À ce sujet, Sinfree Makoni lance un appel pour une réinvention active et égalitaire de la situation linguistique. En effet, il existe dans l'Afrique du Sud contemporaine plusieurs langues urbanisées⁹, qui sont la *lingua franca*, au-delà cette fois des divisions ethniques.

Le scepticisme contemporain met également en évidence une vision idéalisée de la traduction et de sa capacité à surmonter les différences, qui revient à nier les problèmes qui en découlent, comme les présupposés qu'elle contient. Carli Coetzee¹⁰ propose de remplacer le concept quelque peu « épiphanique » de « traduction » par la notion d'« accenté » qui implique, que chaque individu parle avec un « accent » qui lui est propre. Le sentiment d'un besoin de traduction (celui de se faire traduire) est lié pour beaucoup d'auteurs à la situation de l'exilé ou à celle du voyage en général. En Afrique du Sud, cette situation de continuelle confrontation à l'« autre » culturel évoque le sentiment d'être « chez soi ». C'est une situation « normale », qui oblige parfois à refuser la traduction, comme pour résister au danger de se faire absorber, attitude qui souligne l'importance du conflit et du malentendu comme uniques moyens pour entamer

cette interminable « fin de l'Apartheid » : apprendre à ne pas parler dans une langue unique, d'une voix « monolingue ». Il ne s'agit pas de dénigrer les progrès qui ont déjà été faits pour obtenir la réconciliation mais de faire un pas en direction d'une pensée visionnaire, adaptée aux efforts encore à fournir pour clore l'Apartheid. Ce processus nécessite d'être développé et cultivé ; il contraint à passer à l'action. Il tient compte des héritages passés, sans étouffer les conflits et la violence sous-jacente. Choisir de ne pas être ignorant, il s'agit bien là d'une tâche d'activiste. La thèse de Carli Coetzee est un hommage à la traduction, mais n'oublie pas l'autre face qui lui est consubstantielle : son échec, le refus de se faire traduire.

Pour donner une image de la relation individuelle et singulière à la langue en Afrique du Sud, il faut faire le récit d'autant de situations individuées. Ici cinq propositions ont été sélectionnées qui toutes effectuent un geste de traduction et partagent l'attitude activiste décrite par Carli Coetzee.

/11 Katja Gentric,
Willem Boshoff,
Monographie d'artiste
et Catalogue, op. cit.

Traduire : Activisme/Action/Processus réciproque

À la suite des premières élections démocratiques en Afrique du Sud, Willem Boshoff crée des œuvres qui fonctionnent dans l'espace d'exposition comme mise en scène d'une mémoire vivante/11. *Abamfusa Lawula* (1997) est un dictionnaire des slogans de la lutte pour la libération. La version originale de ces slogans est écrite dans une des langues originaires d'Afrique, pour la plupart du xhosa ou du zulu, en très grandes lettres, de manière à les rendre lisibles de loin. Entre les lignes, l'artiste insère les traductions de ces phrases, écrites si petites que le spectateur est obligé de s'approcher pour les lire. L'œuvre opère ainsi un tri parmi ses spectateurs, ceux qui, internes à la lutte, comprennent les phrases sans lire la traduction et les autres, obligés de s'approcher. Le souvenir du vécu de l'Apartheid incite le spectateur à spontanément devenir performeur, se faisant piéger et trahissant inconsciemment son positionnement dans la lutte.

Un individu qui vit dans un environnement où sa langue n'est pas dominante se voit en permanence confronté à un préjugé de la part de ceux qui parlent la langue dominante et sans accent. Ce phénomène est accentué dans le cas où la législation souligne les divisions ethniques et les transforme en catégories de ségrégation. C'est l'expérience qu'avait faite le jeune Willem Boshoff dont la langue maternelle est l'afrikaans, alors qu'il travaillait dans une école anglophone. Il transforme la situation qu'il vit au quotidien en fiction artistique en se mettant à la recherche de termes anglais érudits, à tel point que même ses collègues, pourtant maîtres en cette langue impériale

/12 Bettina Malcomess, Dorothee Kreutzfeldt, Montreuil, Éditions de l'œil, 2010.

/13 Bettina Malcomess, Dorothee Kreutzfeldt, *Not No Place, Johannesburg. Fragments of Spaces and Times*, Auckland Park, Fanele, 2013.

/14 *ibid.*, p. 35, p. 52 et p. 214. Voir à ce propos le dessin de Dorothee Kreutzfeldt, indiquant la profondeur à laquelle il fallait creuser pour continuer à exploiter l'or au fil des décennies.

/15 *ibid.*, p. 22-25.

qu'est l'anglais, ne les connaissent pas. Il apprend ces mots par cœur et en fait un dictionnaire auquel il donne le titre de *Dictionary of Perplexing English*, avec le but de devancer ceux-là même qui le discriminaient en raison de son accent. Ces mots étant peu employés, ils risquent aussi d'être oubliés. Boshoff fait de même en apprenant par cœur les noms des plantes en voie de disparition, prétendant que ce geste, une performance mnémonique, peut leur sauver la vie. Dans ces deux exemples, Boshoff confère aux mots une vitalité qui dépasse leur signification lexicale. L'artiste endosse le rôle du sauveteur-secouriste des mots et des souvenirs. Par la même occasion, il entreprend une mise en contexte de cette situation dans les mythes bibliques, notamment ceux de la création des langues par Adam et de la tour de Babel. Dans ce geste, il cherche les « limites » de la Bible et plus largement celles de la culture occidentale, opérant leur critique dans le contexte postcolonial et post-apartheid.

Apartheid/post-apartheid : deux strates parmi d'autres

Le dictionnaire de Boshoff décrit les mots en à peine quatre lignes. Boshoff parvient dans cette forme condensée à identifier les origines étymologiques des mots et, sous forme d'anecdotes, l'utilisation qui en est faite dans des circonstances historiques précises. Il recherche les faux-amis, homonymes, paronymes, calembours et équivoques ou mauvaises interprétations qui ont pu provoquer des malentendus à travers les siècles.

Un autre dictionnaire plus récent, celui des photographies, documents d'archives et textes fictifs de la ville de Johannesburg créé par Dorothee Kreutzfeldt/12 et Bettina Malcomess s'intitule *Not no Place* (2013)/13. Les deux artistes imaginent la langue comme un ensemble de significations superposées, dans lesquelles il suffit de descendre comme dans une mine pour déstabiliser l'ordre établi apparent. Ici la langue, à l'instar de la ville de Johannesburg et de son passé minier, est imaginée comme la géologie stratifiée du sous-sol du plateau du Witwatersrand, région dont le gisement d'or a provoqué une ruée au milieu des années 1880/14. La clef du livre est son index/15, une cartographie des mots recensés par ce dictionnaire spatio-temporel attentif aux sédimentations historiques qui ont façonné le langage. Des lignes colorées créent entre les mots de l'index un filet de liens et d'équivalences qui se requalifient mutuellement, dépendant de l'utilisation qui en est faite selon l'époque ou le contexte changeant. Les relations entre les mots agissent comme des coordonnées géographiques à travers le livre fragmenté et morcelé.

Le malentendu et sa dimension historique

La même ville, Johannesburg, sert de terrain de recherche à un collectif de jeunes artistes qui se fait connaître sous le nom de Center for Historical Reenactments (CHR)/**16**. Les membres du CHR sont à la recherche de moments historiques, mettant le doigt sur l'ambiguïté entre fiction et prétendue vérité. Ce faisant, le CHR découvre que le langage joue souvent un rôle central pour provoquer les malentendus parmi les plus lourds en conséquences, malentendus qui ne cessent de se répéter dans l'histoire récente. Pour cette raison, le CHR mène un projet de recherche pluriannuelle qui porte le titre de *Xenoglossia*/**17** en suivant la piste de mots qui, dans une même ville, ne cessent de changer de signification selon l'endroit où ils sont prononcés : à l'intérieur d'un taxi-brousse ou dans la bouche d'un présentateur de télévision. Quand le CHR est invité à la Biennale de Lyon/**18** en 2011, les traductions en complexifient et multiplient encore les glissements sémiotiques. Ils recréent leur espace de travail du 76 End Street, à Johannesburg, dans l'espace d'exposition de la Biennale. Ils insistent sur l'importance de la fenêtre de leur atelier, à partir de laquelle on peut entrevoir leur terrain de recherches : le quartier de Doornfontein. Ce centre-ville est en même temps une plaque tournante pour tous les migrants venus des autres pays africains. Les mots empruntés aux langues récentes disent parfois la situation actuelle avec plus de précision.

Le malentendu et sa part de fiction

Le malentendu et les appropriations de mots entre langues sont également les outils de prédilection de Moshekwa Langa. Dans ses premiers travaux sur le langage, il reprend ses cahiers de collégien, où on cherchait à lui apprendre les symboles chimiques, les langues, les bases de la comptabilité, la géographie. Par la simple rectification d'une « erreur » d'orthographe ou de traduction, Langa parvient à détourner complètement la signification d'une chanson populaire afrikaans et la notion de territoire de l'Afrikaner/**19**. Dans un autre collage, il ajoute des titres à des brochures touristiques et réinterprète ainsi le regard que le public porte sur le contenu du fascicule/**20**. L'humour découle de l'écart entre le sens usuel et le sens second d'un mot qui, dans les choix de Langa, est intrinsèquement lié à l'oscillation du regard, intérieur puis extérieur, porté sur une transition politique.

Moshekwa Langa rédige et dessine des listes de noms et de mots. Il s'agit ici de listes qu'il qualifie de *memory-map drawings* (des « mots

/16 Gabi Ngcobo, « I'm not who you think I'm not », dans Tamar Garb (sld), *Distance and Desire : Encounters with the African Archive. African Photography from the Walther Collection*, Göttingen, New York, Steidl-The Walther Collection, 2013, p. 237-240.

/17 La xénoglossie est ce phénomène où un patient sait subitement, sans qu'on puisse donner une explication rationnelle, parler une langue dont il n'avait pas connaissance auparavant. [<http://historicalreenactments.org/index3.html>], consulté le 1^{er} janvier 2016.

/18 Thierry Raspail (sld), *Une terrible beauté est née*, catalogue de la Biennale de Lyon, Dijon, Les presses du Réel, 2011, p. 255, p. 258 et p. 274-277.

/19 Alfons Hug (sld), *Colours. Kunst aus Südafrika*, catalogue d'exposition, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, Ars Nicolai, 1996.

/20 Voir le collage *No Title Coperational Term : Action & Preservation / Action and or Preservation* (1995), dans Okwui Enwezor (sld), *Trade Routes History and Geography 2nd Johannesburg Biennale 1997*, catalogue d'exposition, Johannesburg, AICA, 1997, p. 255.

/21 Christina Garbagna (sld), *Moshekwa Langa*, catalogue d'exposition, Rome, MAXXI, 2005, p. 60-61.

/22 « [...] ses stratagèmes apparaissent pour ce qu'elles sont : des règles arbitrairement inventées et abusivement imposées. Une fois que l'autorité qui soutenait ces stratagèmes pend fin leur caractère aléatoire, quasi-fictionnel ressort clairement ». Voir Katja Gentric, « Du souvenir des mots : la démarche de Willem Boshoff au prisme de Lothar Baumgarten et Moshekwa Langa », dans Maëline Le Lay, Dominique Malaquais, Nadine Siegert (sld), *Archive (Re)mix, Vues d'Afrique*, Rennes, PUR, 2015, p. 136.

/23 [<http://www.lerato-shadi.net/>], consulté le 1^{er} décembre 2015.

/24 Voir Katja Gentric, « Project Mine », *afrikadaa, Be/National*, hors série, 2013, p. 65-69, [<http://issuu.com/afrikadaamagazine/docs/be-national?e=4280787/6664408>], consulté le 16 janvier 2016.

cartes-mémoire »), une longue litanie de toutes les personnes, lieux ou éléments fictifs que Langa a pu rencontrer au cours de sa journée. Selon Langa, il s'agit ici d'une combinaison de vie quotidienne, de routine, d'ennui, d'indifférence mais également de rituels des *sango-ma*, de deuils, de commérages et d'amour. Il insère dans cet ensemble de traductions approximatives des rapprochements entre plusieurs langues qui provoquent des glissements de sens qui naissent de l'incessant déplacement entre l'Europe et l'Afrique du Sud. Dans un dessin-collage tel que l'*Index Periodic Table of Elements* (2004)/**21**, le nom d'un élément chimique peut devenir le nom d'une ville, indiqué sur une carte géographique – à l'image du colonisateur inconscient qui procédait ainsi, nommant tel ou tel lieu comme bon lui semblait, sans tenir compte des noms que ce lieu portait avant son arrivée. Dans le vécu de Moshekwa Langa, les mots changent de signification selon la constellation politique dans laquelle ils sont inscrits. La subite disparition d'un régime politique (comme par exemple celui de l'Apartheid en 1994) provoque des ruptures de sens. Une fois que la logique sur laquelle les significations étaient basées auparavant a cessé d'exister, ses stratagèmes politiques paraissent comme des fictions arbitraires/**22**. À leur place, Langa installe une logique fictive dont il revendique qu'elle puisse être porteuse du même statut de convention linguistique.

Processus réciproques sans équivalence

Lerato Shadi a développé lors de ses performances et travaux sous forme de vidéo la possibilité de faire surgir des traductions sans paroles ou des coïncidences (inter-linguistiques) de sens sans nécessité d'équivalence entre les mots/**23**. Une de ses habitudes est d'utiliser pour les titres de ses œuvres des expressions en setswana, concepts intraduisibles. Une retranscription des notions dans une autre langue nécessiterait un dialogue, une remise en question et une nouvelle négociation du sens dont elles peuvent être porteuses. Shadi expérimente différentes versions d'une performance où un dialogue entre plusieurs langues est mis en scène/**24**. Accompagnée d'un très complexe dispositif médiatique, l'artiste invite des membres du public à s'asseoir avec elle autour d'une table et à entamer une conversation. C'est plus spécifiquement lorsqu'elle est invitée dans des pays dont elle ne parle pas la langue que Shadi choisit de donner cette performance : la première version fut présentée en Pologne, la deuxième en France. Tandis que l'invité parle dans la langue de son choix, Shadi répond aux propos de son interlocuteur en setswana, sa langue maternelle, la grande majorité des présents

ne l'ayant jamais entendue. Simultanément, l'artiste retranscrit ses paroles en anglais sur un rouleau de papier posé devant elle. Elle opte pour un feutre noir sur un fond noir. L'écriture reste visible tant que l'encre sèche, puis s'efface, résorbée par le papier. Son interlocuteur peut les lire pendant un très court laps de temps ou détourner la tête pour regarder l'écran sur lequel Shadi projette l'écriture en direct. L'invité peut également décider de ne pas tenir compte de la retranscription, mais de continuer le dialogue sans médiation : c'est la réaction la plus fréquemment rencontrée. Les spectateurs qui se tiennent en-dehors de la performance se voient confrontés à un important dispositif technique (caméra, écran, projecteur, lampe, papier, feutre). Ils entendent des paroles qu'ils ne comprennent pas. Mais les deux personnes assises autour de la table semblent bien engagées dans un dialogue inchoatif.

Le travail de Lerato Shadi crée la possibilité d'un ensemble beaucoup plus vaste que la simple utilisation de la parole au-delà des règles de la communication. Le médié laisse place à un aspect non-médié de la parole, à la confrontation immédiate de la traduction. Lerato Shadi met en place un dialogue ponctué par un saut de langue – un véritable moment de création à partir de rien ou l'idée d'une équivalence 1=1 doit être abandonnée. Le titre de la performance est provisoire. Dans une logique cyclique et réciproque Lerato Shadi s'y réfère comme *U'titled*/**25**.

À propos de l'utilisation de la notion de traduction (un phénomène et son historique)

En observant localement cet aller-retour permanent entre les différentes langues, on constate que le débat sud-africain est un concentré de la diversité mondiale quant à la complexité philosophique et au caractère nécessairement politique de la question de la traduction, telle qu'elle est discutée depuis que les cultures, prises dans un incessant processus d'altération et de renouvellement, s'entrecroisent. Les commentaires sur les « façons de traduire » accompagnent les contacts entre les cultures à tout moment/**26**. Les clivages entre les différentes approches théoriques sont à mettre plus largement/**27** en parallèle avec l'histoire des postures adoptées en sciences humaines et font partie intégrante de la traduction : le besoin de traduction se fait sentir à l'entrecroisement de façons de penser/**28** divergentes. Les cinq propositions décrites plus haut envisagent la traduction en tant que pratique artistique. Par l'action traductrice, elles rencontrent les paradoxes qui ont retenu l'attention des philosophes, linguistes et historiens/**29**.

/25 U pourrait être lu comme une abréviation de *Untitled* (« Sans titre ») ou de *You-titled* – impliquant que chacun titrera l'évènement à sa façon.

/26 François Ost, « Jalons pour une histoire de la traduction », dans *Traduire, défendre et illustration du multilinguisme*, Paris, Ouvertures Fayard, 2009, p. 109-123.

/27 Pour une réflexion dans le contexte franco-germanique, voir Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel/Flammarion, 2012.

/28 Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers » (1923), dans Tillman Rexroth (sld), *Gesammelte Schriften*, Band IV, Erster Teil, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 12.

/29 Nous nous basons sur l'ouvrage de François Ost, *op. cit.*

/30 François Ost, *op. cit.*, p. 12. Il inclut cette question parmi les paradoxes en ouverture de son texte : « L'intraduisible est la condition de possibilité de la traduction et non la raison de son échec. ».

/31 Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 11 et p. 30.

/32 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 9.

/33 Voir Gerardo Mosquera « Global Islands », dans Okwui Enwezor et Sarat Maharaj (sld), *Créolité and Creolization*, Documenta 11 Platform 3, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, p. 87-92.

/34 Des appels à reconnaître l'importance de réunir de façon interdisciplinaire les spécialistes en « études de traduction » se font entendre dès la fin des années 1950.

/35 Arnold donne un bref aperçu des théories ayant démontré les difficultés de s'exprimer sur des correspondances de sens entre image et texte. Marion Arnold, *op. cit.*, p. 420 et p. 427.

/36 Voir par exemple Annie E. Coombes, « The Object of Translation, Notes on "Art" and Autonomy in a Postcolonial Context » (1996), dans Fred R. Myers (sld), *The Empire of Things, Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press, 2001, p. 233-256.

Toute traduction est à un moment ou un autre confrontée à sa part d'intraduisible/30. Le traducteur, faisant le deuil d'une traduction parfaite/31, active la créativité inhérente au geste de concilier les supposées « fidélités » qu'il doit à deux textes : la source et la cible (original et copie). La traduction ne viserait pas le transfert d'« unités d'information » (*Aussage*/32) d'une langue à l'autre. Elle serait plutôt un processus qui viserait la langue elle-même et la relation des langues entre elles. De par ces hypothèses, elle invite à renoncer à une pensée binaire : original/reproduction ou copie, fidélité/trahison, traduisible/intraduisible, etc. La binarité se dissout et se dépasse dans une pensée par réciprocité qui permet de s'affranchir du mythe récurrent de la langue unique. Selon la position adoptée à ce sujet se profilent les manières de valoriser ou déprécier les hybridations, les différentes formes de multilinguisme, de créolisation/33 ou de langues naturelles (par opposition aux « langues parfaites ») qui peuvent tout autant être interprétées comme signes de la bonne vitalité d'une langue.

Une autre utilisation de la notion de « traduction » prend son essor en opposition à l'effet contre-productif engendré par les clivages entre différentes disciplines. Dès les années 1960 et 1970, dans le but de créer des plateformes internationales pour des échanges théoriques, l'(inter)discipline des *translation studies*/34 gagne rapidement en popularité et est intégrée comme un constituant essentiel des *cultural studies*. La notion de « traduction » entre dans l'usage généralisé pour désigner la migration des expressions culturelles d'un médium à l'autre/35, d'une culture philosophique à l'autre, d'une forme de savoir à l'autre, etc. Plus spécifiquement dans le domaine de la critique d'art, les textes abordant la rencontre d'un public international avec des œuvres de provenances culturelles diverses mentionnent la nécessité d'une « traduction/36 » pour exprimer l'idée d'un besoin de repositionnement de la richesse culturelle de l'œuvre quand elle a voyagé et est présentée à une culture étrangère. Mais comment trouver un point d'ancrage pour cet élargissement foisonnant de la notion, désormais en danger de dissolution/37?

Retournons à présent à la date qui situait les premières lignes de notre enquête : avril 1994, charnière à plusieurs titres. L'Afrique du Sud se prépare aux premières élections démocratiques et à une première Biennale qui ouvrira ses portes en 1995 à Johannesburg/38. Homi Bhabha publie en 1994 *The Location of Culture*/39, où il introduit le concept de *cultural translation*/40. Fondé en cette même année, l'InIVA (Institute of International Visual Arts) à Londres, mène des cycles de séminaires qui problématisent la notion d'« internationalisme », entreprennent une révision des théories post-colonialistes et débouchent sur la notion de « globalisation/41 ».

C'est dans ce contexte que Sarat Maharaj écrit en 1994 son texte « *Perfidious Fidelity* » *The Untranslatability of the Other*/42. En épigraphe, il retranscrit quelques notes rédigées le 27 avril 1994, jour des premières élections démocratiques censées « mettre un terme » à l'Apartheid : 27.4.'94 : « *From Apartheid's dying grip, gently, gently ease the idea it turned against us with such murderous force – “the untranslatable other”* » (« Doucement, doucement, desserrons délicatement de la prise figée de l'Apartheid l'idée à laquelle elle s'agripait dans un dernier spasme, et qu'elle retournait contre nous avec une force meurtrière – l'idée de l'autre intraduisible. »). En l'écrivant il pense à la façon dont l'Apartheid avait voulu faire croire aux citoyens sud-africains que les différences culturelles seraient insurmontables, qu'elles représentaient en effet une barrière épistémique.

Sarat Maharaj définit l'international comme la « scène des traductions » en créant deux champs d'intelligibilité (il parle de « procédures de réindexation ») dans lesquels inscrire cette notion. Comme Carli Coetzee vingt ans plus tard, il écrit un plaidoyer pour une conception de la traduction qui permettrait davantage d'inflexion, capable de mesurer et d'inclure la part de l'intraduisible. Il cherche de nouveaux « codes » par lesquels concevoir l'hybridation entre différentes manières de créer du sens. Il voudrait que l'hybridation puisse être vue comme une notion double, autant positive que négative, pour la transformer en une force créatrice.

Le texte de 1994 a été publié à de nombreuses reprises et est discuté en 2000 lors d'un débat public entre Sarat Maharaj et Stuart Hall/43. Les deux penseurs précisent alors leurs positions respectives par rapport à une idée de traduction dans le domaine linguistique ou visuel mais aboutissent rapidement à une réévaluation du rôle politique de la notion de traduction qui, dans ce domaine, est guettée par un écueil qui peut paraître contradictoire : les états, dans un souci de bonne organisation, cherchent à lisser les différences culturelles de la façon la plus efficace possible. Comme Maharaj peut en attester à partir de ses réflexions sur l'Apartheid/44, cette prise en charge des irrégularités culturelles est dans beaucoup de cas une façon d'administrer abusivement la ségrégation. Paradoxalement, dans ces conditions, la pratique de traduire « malgré tout » signe pour lui un acte de résistance politique/45.

Traduire comme pratique artistique : une proposition-interface

Dans le contexte d'un monde qui s'apprête à laisser derrière lui la période dite « postcoloniale » et qui entame une phase où les

/37 Doris Bachmann-Medick parle d'une *Herausarbeitung* [mise en relief] des fonctions de la traduction. Z. Voir *Translation Studies*, « *translational turn* », vol. 2, n° 1, 2009, p. 2-16.

/38 Charles Merewether, « The Promise of Community », dans *Johannesburg Biennale Catalogue*, Johannesburg, Africus, Transitional Metropolitan Council, 1995, p. 58-62.

/39 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994.

/40 *ibid.*, p. 303-337.

/41 Voir Jean Fisher (sld), *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press/INIVA, 1994.

/42 *ibid.*

/43 Sarah Campbell et Gilane Tawadros (sld), *Invla Annotations 6, Stuart Hall and Sarat Maharaj, Modernity and Difference*, London, Institute of International Visual Arts, 2001.

/44 Sarat Maharaj, dans Sarah Campbell et Gilane Tawadros (sld), *op. cit.*, p. 39.

/45 Stuart Hall exprime une dualité analogue dans l'observation que l'augmentation de la xénophobie et de la xénophilie vont souvent de pair dans les sociétés. Sarah Campbell (sld), *op. cit.*, p. 53.

/46 Doris Bachmann-Medick, *op. cit.*, p. 2 et p. 18. Elle accompagne l'ouverture et la conclusion de son texte d'une analyse d'œuvres d'art : il s'agit justement d'exemples d'une juxtaposition illustrative, et/ou d'un mélange de citations divergentes.

colonisations prennent une nouvelle forme, la notion de traduction doit se montrer capable d'accueillir une situation qui s'est complexifiée bien au-delà du débat théorique. Se caractérisant par la coexistence de multiples cultures, elle trouve sa raison d'être dans cette situation de continuelle réactualisation et son rôle d'interface.

Force est de constater qu'en art contemporain une certaine prédilection pour des mélanges multiculturels superficiels s'est généralisée en tant que démarche artistique. Est-ce suite à une « globalisation post-moderne » ressentie de toutes parts ? N'y a-t-il pas là un risque que cette démarche se contente d'une libre utilisation de citations culturelles diverses juxtaposées dans un palimpseste de références ? Parfois l'artiste semble se limiter à un constat cynique sur les absurdités de notre temps/46. Pour ce qui est de notre propos, il s'agit de penser, à partir d'exemples concrets, la traduction comme un espace de création qui intervient partout où l'art assume son caractère toujours déjà collectif et politique : les sauvetages de mots entrepris par Willem Boshoff, les listes géographiques d'une cartographie mémorielle de Loshekwa Langa, l'archéologie lexicale de Bettina Malcomess et Dorothee Kreutzfeldt, le dictionnaire du tissu migratoire des registres de langue de Donna Kukama et Kemang Wa Lehulere, les traductions sans équivalence de Lerato Shadi, participent de ce projet.

Dans ces cinq exemples, la traduction assume le statut d'une pratique artistique parmi d'autres, au même titre que la peinture, le dessin, la photographie, la performance ou l'art numérique. Les artistes cherchent à aller au-delà de la simple illustration de la situation multilingue. Leur travail sur le langage a lieu dans un esprit de laboratoire où les matières maniées par l'artiste sont les processus culturels en train de prendre la mesure de leur historicité, de se former et de se croiser. Aux intersections où de tels processus culturels s'entrechoquent, créant autant de malentendus que d'échecs, quelque chose de jamais vu se cristallise.

L'activité de traduire s'inscrit en faux contre l'idée d'un art à l'échelle de la planète où l'artiste se positionne dans un aplatissement identitaire dans l'indistinction d'un entre-deux des cultures. Elle est l'antithèse de l'universalisme. La pratique de traduire ouvre un champ de création dynamique qui requiert une attitude de travail faite de réciprocité et en continuel renouvellement des supposés acquis : une jonction entre multiples rationalités leur permettant d'échanger des informations par l'adoption de règles communes logiques. Ces artistes sont des penseurs activement engagés dans un processus d'apprentissage : ils cessent de parler d'une voix monolingue. Leurs paroles font entendre l'existence de multiples façons de penser et l'abandon d'une pensée qui s'exprime en dualismes.

Ce travail cherche à répondre à un défi double : d'une part la métaphore bienveillante de la traduction ne doit pas signifier que les particularismes seraient à jamais dépassés. D'autre part, la revendication de la résistance du « local » doit rester consciente du danger d'une attitude hégémonique/⁴⁷ sous-jacente. L'attitude activiste oblige à ne pas contourner les malentendus et les conflits mais bien plutôt à en établir leur profil. Ce geste serait un premier pas pour entamer l'interminable processus, travail actif de « finition », condition du dépassement de ce qu'on peut globalement appeler l'Apartheid. Comment placer une œuvre à l'entrecroisement de plusieurs langues ? Comment, en même temps, résister à la tentation de produire des œuvres trop facilement traduisibles ?

/47 *ibid.*, p. 9.

Katja Gentric